



Title	スタイリストとしての小山内薫：『ある敵討』 (1926) をめぐって
Author(s)	横田, 洋
Citation	演劇学論叢. 2006, 8, p. 99-120
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97503
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

スタイリストとしての小山内薫

—「ある敵討」（一九二六年）をめぐって—

横田 洋

私が本号で発表した「ある敵討」は一種の剣劇に過ぎない。田中総一郎は常に私のことをスタイリストだと言っているが、この作も私のスタイリストとしての一面を示したものに過ぎない^①。

はじめに

小山内薫はイブセンやチェーホフなど近代リアリズム演劇を日本に紹介し、日本の近代演劇の確立に生涯を捧げた人物として知られている。その一方で、小山内は生涯を通じて反リアリズム的な傾向を持った演劇人だとも指摘されている。特に一九二三年の関東大震災前後から、西洋のアヴァンギャルド演劇の影響を受け、演劇の形式美に着目し、日本の伝統演劇である歌舞伎の形式を採り入れた「新しい国劇」の創出を目指した、とされている^②。

そうした小山内をめぐる言説を歴史的に遡っていくと、「スタイリスト」と形容されることがあったことがわかる。例えば、水上瀧太郎、水木京太などが劇作家として論じる際にそのように表現した^③。かなり後年になってからも大山功などが小山内のことを「スタイリスト」と表現しており、小山内自身も「スタイリスト」であると認めている^④。

「スタイリスト」——*stylist*の辞書的な意味合いは主に二つある。一つは技巧を凝らした文体を操る名文家という意味、もう一つは、服装、髪形あるいは室内装飾などのデザイン、コーディネートをする職業家のことを言う。後者は年代を経る毎に定着したもので、二十世紀初頭では一般的な用例ではなかった。しかし、*stylish*という言葉には服装や髪形などに関して、流行の、お洒落な、あるいは洗練されたといった意味合いが古くからあった^⑤。本論でも詳述するが、小山内は簡潔な文体を心掛けていた。その意味で文体に気を払っていたが、凝った文体を駆使するとい

ういわゆる名文家ではなかった。また小山内は演劇の実践家ではあったが、衣装や装置などのデザインを専門にしていたわけでもなかった。

つまり、小山内を形容する時の「スタイリスト」とはそのような辞書的な意味も多分に含みながらも、また異なる意味合いで用いられていたのではないだろうか。大山功は述べている。「彼は常に一つの手法にこだわることなく、いろいろなスタイルを用いてつぎからつぎへと新鮮な戯曲を書いて行った。写実主義、浪漫主義、構成主義、表現主義へと変化を見せた。特に末期の作品にはスタイリストとしての面目を遺憾なく発揮している。だが、そのスタイルにとられすぎて人間の描写がややもすればおろそかになったり、内容が空虚になるというような憾みもないではない」^⑥。つまり、様々な手法を用いた人物として小山内を論じている。ここでは「スタイル」とは演劇の様式のことである。大山は批判的に論じているが、小山内は内容や人物描写がおろそかになっても、演劇の形式・手法を重視し駆使した「スタイリスト」であった。

水上瀧太郎は「先生（注・小山内薫）は天性のスタイリストだった」^⑦として、さらに詳細に論じている。小山内が日常生活において服装を状況によって選び分けたという話を紹介し、小山内が“stylist”であったとして小山内の演劇

をも論じている。水上は、戯曲はそれのみでは価値はなく、上演されて初めて価値があるという持論を小山内が持っていたことを紹介し、小山内は戯曲から文学的要素を排除しようとして心掛けていたと論じている。「先生の戯曲の会話は、登場人物に特殊の思想を語らせる為の会話ではない。作者の思想、作者の主張を放送する為の会話でもない。舞台の上に気分を漲らせ、詩情を漂はせる為の会話でもない。それは作中の人と人との行為に伴ふ必然的会話である。有機的にその場面の進展と共に働く会話である。同時に又先生は、写実的の自然らしさをねらった会話をかゝずに、思ひ切つて省略を加へ、エッセンス丈を抽出し、簡單明瞭を旨とした」^⑧。さらに、演出者としての小山内が様々な手法を自由奔放に用いたのに合わせ、劇作でも様々な形式を使い分けたとしている。つまり、文体こそ簡潔であったが、舞台化する時の手法は様々に駆使したのである。それは時にテクニクを誇示するためと言えるほど過剰なものであったが、その意味で小山内は演劇の技法の名文家だったとも言えるだろう。ただ、水上は「幾場面の変転、映画式舞台推移は、先生の自由自在に駆使した一方法であつた」^⑨と論じ、様々な技法の中でも小山内は主とする形式を持つていたことを明らかにしている。本論ではそうした水上の論を踏まえ、小山内自身が「スタイリストとしての一面を示し

た」という作品『ある敵討』を取り上げて、小山内の演劇の形式がいかなるものであったかを明らかにしたい。

形式美に傾倒し、新しい国劇を目指した小山内の集大成として考えられているのが、近松門左衛門作の浄瑠璃を改作した『国性爺合戦』（二九二八年）である。しかし、『国性爺合戦』に至るまでの道筋は、一般に西洋演劇、歌舞伎との関係にまつわる理論的著述のみで論じられている。小山内は『国性爺合戦』に至るまでの数年間、理論的著述の他にかなりの数の劇作を同時に行っていた。理論的著述のみを通して、突然『国性爺合戦』が出来上がったわけではない。同時に行われた劇作の中にも形式美に傾倒していく小山内の痕跡を認めることができるであろう。

一 村岡の敵討の史料について

小山内薫が『劇と評論』一九二六年七月号に発表した『ある敵討』は、一六八二年に但馬地方の村岡で実際に起った事件から題材を取っている。この事件は江戸時代初期に起ったもので、大阪の御堂前の敵討、江戸の浄瑠璃坂の敵討などと時期が重なり、また地方で起ったものということもあって、事件当時それほど話題にはならなかったようである。歌舞伎や浄瑠璃などに劇化された形跡も見当らず、

確認できる限りこの事件を題材とした劇作は小山内の『ある敵討』が最初である。

まずこの事件の概要を確認しておく。小山内は事件の筋をそのまま劇化しているため、その筋を示しておく。

村岡藩山名家の兒小姓北条造酒之助が喧嘩で朋輩の川野九十郎を切り殺す事件を起こす。造酒之助は横目の浅田十郎兵衛と池田七郎左衛門に頼み事件が大きくなる前に逃がしてもらおう。浪人をしていた伯父近藤宇右衛門とその弟で他家に仕えていた近藤源太兵衛の元に身を寄せた造酒之助は、上野安中藩主の堀田正俊に兒小姓として仕えることとなり、近藤一学と改名する。一方、村岡藩では事件が問題となり、浅田と池田は主家を追われ造酒之助を討つて出せと命じられる。造酒之助が姿を現さないことに憤慨した二人は造酒之助の行方を教えない宇右衛門を切る。源太兵衛と一学は宇右衛門を討つて山名家に帰参した浅田と池田に対する敵討を決意し、一学は坂尾武兵衛と改名し元服する。彼等は敵討を実行するが、年貢を納めに行く村人の松明の行列を敵方と勘違いし、それに怯え失敗する。敵討が露頭し、その後、浅田、池田の両郎は警備が厳しくなる。敵討の一味は京都で小間物売りになるなどそれぞれ身をやつし、機会を伺うが、そのまま十数年の月日が流れる。源太兵衛の父親の手紙、山田又市の母の言葉に鼓舞された一

味は再度敵討を決行する。二和十兵衛は病気で駕籠に乗り敵討一行についてきたが、村岡へ入る直前、足手纏いになるだけだと訴え、仲間と別れの杯を交わし、仲間の手を借り自害する。一味は浅田、池田邸に討入るが、敵討を察知した浅田は姿を隠す。源太兵衛等は池田それに浅田の弟郷右衛門を討ち取り、それでも出合わない浅田も討つたも同然だとして本懐を遂げる。一味は村岡の追手から逃れ、鳥取へと退き、鳥取藩の池田家から手厚く迎えられた。

以上がこの事件の概要である。小山内はこの事件の題材について、「今度の『或の仇討』の材料は西鶴も『武家義理物語』か何かで使つてゐたと思ひますが、僕の扱つたのは西鶴もそれで書いたかと思はれるずつと古い本です」と述べている。井原西鶴は村岡の敵討を直接題材とした作品は書いていないが、『武道伝来記』巻七の二の「若衆盛は宮城野の萩」には村岡の敵討に酷似する要素が見られる。ただし、この「若衆盛は宮城野の萩」は村岡の敵討を描くのに直接参考にできるものではない。まず、タイトルの「宮城野」に示されているように場所が全く異なっている。人物名などの固有名詞は全て西鶴の創作によるもので、敵討に至る筋の経過は似ているが、細部において村岡の敵討とはかなり異なっている。^① それに對して、小山内の『ある敵討』はほぼ史実に沿つて書かれている。では「西鶴もそれ

で書いたかと思はれるずつと古い本」とは何なのだろうか。小山内が『ある敵討』を書いた一九二六年の時点で存在していたことが確認できる村岡の敵討の史料は次の通りである。写本の成立年代などに若干前後があるが、村岡藩資料館の「村岡仇討の記録について」などを参考にして年代順に並べたものである。^②

- A、難波一雪「近藤源太兵衛 兄敵討 付坂尾夫大夫 笈」、「日本武士鑑」巻二、一六九六年
- B、佐藤長健「但州村岡敵討御当地へ来る大略」、「因府録」巻二十八
- C、「但州村岡敵討鳥取御厄介に成始末」『伊賀上野山城日岡但馬村岡復讐実記』、一七八五年写
- D、「村岡記」、池田家蔵、一七七二年写
- E、「七味村岡敵討実録」、久茂田家蔵
- F、「村岡敵討実記」、八木玄蕃編「増補七美郡誌稿」巻七、北村浅太郎、一九〇六年
- G、平出鏗二郎「但馬国七味郡村岡近藤源太兵衛の敵討」、「敵討」、文昌閣、一九〇九年
- H、直木三十五「近藤源太兵衛」、「仇討十種」所収、プラトン社、一九二四年

最も古いAの『日本武士鑑』はいわゆる仮名草子、浮世草子の類のもので、作者の難波一雪自身が西鶴の『武道伝来記』を意識して書いたと述べており、西鶴の作品とはほぼ同内容のものである。『日本武士鑑』を西鶴の作と勘違いをする恐れもある。Bは鳥取での記録である。事件の成行きから考えても最初に記録が取られたのは鳥取であると考えられる。鳥取での記録が他の地方の事件とともにまとめられたのがCで、村岡へ伝わり村岡側の情報も付け加えて成り立ったのがDとEである。Fは明治時代に編まれた但馬地方の古文書の集成で、その中にEを元にした『村岡敵討実記』が載っている。Gは明治時代の歴史家平出鏗二郎の敵討を扱った一般向けの歴史書で、Hは大正末期の直木三十五の大衆小説である。

小山内がまず確実に知っていたと思われるのはHのプラトン社刊直木三十五の『仇討十種』所収の『近藤源太兵衛』である。プラトン社とはそれ以前から関係のあった小山内は、一九二三年の大震災以後大阪に移り、プラトン社の雑誌『女性』や一九二四年に創刊された『苦楽』の編集に携わっていた。直木三十五も同じように震災以後、プラトン社の編集者となるが、直木はそのプラトン社の『苦楽』誌上で一連の仇討物の連載を始めたのである。その年の六月築地小劇場が開場し、小山内はその運営に携わるが、築

地小劇場開場後も小山内はある時期までプラトン社の編集に携わっていた時期があった。直木三十五の『近藤源太兵衛』はそうした時期に書かれたものである。少なくとも同じ題材を扱っている以上、同僚である直木の小説を知らなかったということは考えられない。その『仇討十種』にはGの平出鏗二郎の『敵討』が参考文献として挙げられている。平出の『敵討』には村岡敵討の史料としてAの『日本武士鑑』とCの『伊賀上野山城日岡但馬村岡復讐実記』が挙げられている。この事件に関する歴史的認識の同時代的な状況からみても小山内が知りえたこの敵討の史料はACGHだと考えるのが妥当である。

そこで、より具体的に内容を比較していくと、『ある敵討』は劇化するため小山内自身が創作した箇所はあるが、内容的にはほぼ全てGの平出鏗二郎の『敵討』の記述に拠っていることがわかる。

例えば、源太兵衛の父親の手紙の文面は平出鏗二郎の『敵討』では次のように記述されている。

今年は兄宇右衛門の十三回忌にあたるではないか。人生古来七十稀といふことがあれば、七十を越してある己れには命はもういらぬ。ただ其方が敵討をしてくれて……よし討損じて敵の邸を枕にして討死した

とても聞くならば、この世に思ひおくことはない。それに己れの身の上を心配してぐづぐづ月日を送つて居るやうでは死んでも冥途の障だ。不孝の沙汰だ。この世の音信はこれ限りといふ見事な返事を送つた。

それに対して小山内の『ある敵討』は次のようになって
いる。

源太兵衛。親父からはかう言つて来たのだ——今年は兄宇右衛門の七回忌に当るではないか——人生古来七十稀といふことがあるから、七十を越してゐるおれには、命はもう入らない。咄、お前が首尾よく敵を討つてくれれば——よし討ち損じても、敵の屋敷を枕にして討死したとでも聞くなら——この世に思ひ置くことはない——それなのに、おれの身の上を案じて、ぐづぐづ月日を送つてゐるやうでは、死んでも冥途の障りだ——不孝の沙汰だ——この世の音信はもうこれ限りだ——とかう言つて来たのだ。

傍線部は平出のものと同じしている部分である。ほとんど一致しているので、小山内は平出鏗二郎の『敵討』に拠っているのではないかと思われる。この箇所は『ある敵討』

の中でも最も長いセリフの一つで比較しやすい箇所であるため例として挙げたが、全体を通して文体は『敵討』とほとんど一致しており、情報においても『敵討』の枠を超えていない。登場人物などの固有名詞の漢字表記は史料によつて様々に異なっているのだが、小山内は『敵討』の表記をそのまま踏襲している。一方、一幕の喧嘩の場面や造酒之助が伯父に頼る場面などは『敵討』には具体的には描かれていない。これらはあくまで劇化するため、つまり会話の形で具体的な場面として表現するために小山内が創作したものだと考えられる。

小山内が平出鏗二郎の『敵討』を参考にして書いたのは間違いないと思われるが、「ずつと古い本」を用いたと述べている以上、何らかの史料を念頭においていた可能性は捨てきれない。しかし、史料の一覧を見てもわかるように、西鶴よりも古い史料は確認できない。小山内や直木三十五がこの事件を題材にした作品を書いている時期に、この事件を調べ、一九二九年に『村岡敵討実録』をまとめた但馬村岡地方の郷土史家西谷忠雄は数多くの史料、特にDやFのような村岡に伝わった史料を用いているが、ここに挙げた史料よりも古い史料は見出していない。その西谷忠雄や平出鏗二郎ですら用いていない史料を小山内が手に入れたと考えるのは難しい。実際の劇作では、小山内が入手でき

る可能性があるAやCといったものも含め、平出鏗二郎の『敵討』以外の歴史的記述を参考にした形跡が全く見られない。小山内は自作について語る時、実際に参考にした文献は紹介せず、直接には関係のない西鶴の名を出し、さらにそれよりも「ずっと古い本」を参考にしたと、学術的に言葉を飾ったものだと考えられる。

二 『ある敵討』にみる小山内薫のスタイル

前章では『ある敵討』の典拠が平出鏗二郎の『敵討』にあることを示したが、ではその『敵討』を元に小山内が実際にどのような作品を書いたか、本章で詳しく論じていくことにする。

まず一見して捉えられる特徴はセリフが短く、一つ一つの場面も非常に短いということである。全体は四幕八場の作品であるが、一場あたり三十行ほどのセリフしかない。そのセリフのほとんどが一言二言のもので、小山内がそれ以前に書いていた一幕物とは様相を異にした短い作品となっている。冒頭部分を挙げる。

但馬村岡藩山名主殿の江戸邸の一室。

小姓の北條造酒之助と朋輩の川野九十郎が激し

い口論をしてゐる。

川野。いや、貴様が悪いのだ。

北條。うんにや、貴様が悪いのだ。

川野。貴様が狡いのは誰でも知つてゐる。

北條。貴様が狡猾なのを知らん者はない。

川野。貴様のやうな奴がゐるのは、村岡の名折れだ。

北條。貴様こそ獅子身中の蟲だ。

川野。言つたな。

北條。言つたとも。

川野。蟲とはなんだ。

北條。蟲は蟲だ。毒蟲だ。蛆蟲だ。

川野。何を。(刀を抜きかける)

北條。生意気な。(いきなり刀を抜いて、相手を斬り下げる)

川野。あつ。(息絶える)

北條。狼狽する。

一場はおよそ三十行の長さである。その冒頭から十行余りで、造酒之助が九十郎を切り殺すシーンが描かれる。二人は他愛も無い些細な喧嘩で口論しているが、その喧嘩の最中、造酒之助は唐突に相手を切り殺す。その後、浅田と池田が登場し、造酒之助は二人に見逃してくれるよう頼み、その場から逃れる。そこで一幕一場が終わるが、その間の

経過は会話の形式で非常に簡潔に表現されている。その一方、この場面では激しい口論から刀を抜き、相手を切るという動作がト書きで適確に指示されている。動きの多い討入の場面ではト書きによる指示が非常に多くなる。その四幕二場の討入の場面の一部を例に挙げる。

池田。逃げる。

浅田。逃げる。

二人、別々の方角へ逃げる。

源太兵衛の声がする。

「十郎兵衛はをらんか。出会へ、出会へ。」

源太兵衛、抜刀で現れる。

源太兵衛。逃げたな。卑怯者。源太兵衛だ。出会へ、

出会へ。

池田が逃げ惑つて、出て来る。

源太兵衛。おう、七郎左衛門か。兄の敵だ。覚悟しろ。

池田、いきなり源太兵衛に組みつく。

源太兵衛、池田に組み敷かれる。

池田、源太兵衛の差添を抜いて、二太刀刺す。鎖

帷子を着てゐるので、思ふやうに刺せない。

一学が飛んで来る。

一学。おのれ、七郎左衛門。

池田を引き倒す。

源太兵衛、跳ね起きる。

二人で終に池田を為留める。

源太兵衛。十郎兵衛はをらんか。

一学。をりません。

源太兵衛。探せ。

二人、別々の方角へはひる。

一言二言の短いセリフは先程の例と変わらないが、セリフよりもト書きに多く分量が割かれている。それは感情の説明をするものではなく、あくまで一つ一つの動きだけを簡潔に示したものである。この場面では、まず池田と浅田が「別々の方角へ逃げ」、誰もいない舞台へ源太兵衛が現れる。そこへ池田が戻つて来て、源太兵衛と組み合つていると、一学が「飛んで来」る。池田を討ち取った源太兵衛と一学は浅田を探し、「別々の方角へ」入り、再び舞台から人物がいなくなる。以上のようにこの場面では登場人物が目まぐるしく出入りする。一学の登場で形勢が一転するなど人物の登退場で争闘の経過が示されている。また二人の人物が別々の方角へ退場するという指示が二度あつたり、舞台上に人物のいなくなる時間も作られていたりすることから、舞台上での視覚的な効果が強く意識されている

ことも窺える。

個々の場面では以上のような特徴を持つが、全体の構成は次のようになっている。

一幕一場…造酒之助が喧嘩の末、九十郎を切り殺し、

浅田・池田に頼み、逃してもらう。

一幕二場…逃げた造酒之助は伯父の宇右衛門・源太兵衛を頼り、堀田家に仕える。

二幕一場…主家を追われた浅田・池田は造酒之助を探すが、見つからない。

二幕二場…浅田・池田は宇右衛門に造酒之助の行方を聞くが、答えないので、切り殺す。

三幕一場…七年後。源太兵衛等敵討一味は京都の宿で敵討の決意を新たにする。

三幕二場…村岡への道中、一同は病気の二和と別れの杯を交わし、二和を切る。

四幕一場…村岡、池田邸前、火事だと叫び、邸へ討ち入る。

四幕二場…池田を討ち、浅田の弟郷左衛門を討つ。村岡勢が寄せてくる。乱闘。

史実に見られる敵討の経過をそのまま時間順になぞっ

ていることがわかる。敵討の発端が若干複雑になっているが、それを二幕までの全四場で簡潔にまとめている。そして三、四幕で敵討を決意し成功させるまでの経緯を追っている。つまり、回想など劇外で起ったエピソードを会話の中で時間的に構成し、物語を作り上げていくのではなく、起ったエピソードをそのまま順に並べている。¹⁴全八場と多場面になっているが、前述したように一つ一つの場面はそれぞれ非常に短い。次々と場面が変化するのだが、自由奔放に時間と空間を飛んでいるわけではない。敵討の発端から討入という結末まで一直線に進行する筋の統一性は完全に保たれており、全体の劇構成は均整の取れた精巧なものとなっている。

『ある敵討』のもう一つの大きな特徴に人物の心理が描かれていないということが挙げられる。敵討の経過は示されているが、それに関わる人物の心理の経過は全く示されていないのである。例えば三幕一場で父親の手紙に涙し、敵討を決意する場面がある。ここでは人物関係など前後の説明がなく、ただ手紙を読み、涙する人物の行動だけが再現されているため、それに感情移入することは難しい。敵討に限らず物語は何らかの筋の進行の元、登場人物の心理の経過を時間的に感知させることでサスペンスを生み、感情移入をしやすくさせる。しかし小山内はそれを避け、簡

潔に筋だけを展開している。

敵討は、特に芝居や語り物では、それを成就するための年数がかかれかかるほど、その艱難辛苦、忠義孝行が賞賛される。その意味でも、敵討はメロドラマの題材には適している。しかし、小山内はそのような効果を捨て、失敗した敵討の描写を避け、さらに敵討を遂げるまでにかかった年数を平出鏗二郎の『敵討』では「十三年」であったのを「七年」に縮めている。

それが意図的に行われていたことは小山内自身の『ある敵討』の解説から見えてとれる。

僕は殆ど実録其の俣を芝居にして斬つた奴を逃がして遣ると、其逃がして遣つた奴に今度は狙はれるといふ処が面白いと思つたので、仇討といふ物が変な方面へ廻つて行く。それが書きたかつたのです。で、筋はそんな風に実録を追つてゐるが芝居としての◇形式は思ふ様にやつて見ました。そして表現派の影響を受けた事は無論認めてゐますが場面の転換やセリフを短くして、早い許りでなしに、音楽的効果をあげやうと企てた事等に多少考へて見た積りです。実はあれは「森有礼」を書いた其後の◇一服といふ気持の物で、「森有礼」は自分が今書きたいと思つてゐる政治家を

扱かつた作品の一部で僕はあつた風に政治家を各時代から拾つて書いて見たい気持と同時に「或る仇討」式なスタイルの爲めの脚本も同時にやつて行きたいと思つてゐます。⁽¹⁵⁾

つまり、逃がしてやつた人物を追うこととなり、さらに逆に追われる、という筋の展開に興味を持った小山内はその筋自体の面白さを抽出しようと試みたのである。そして「場面の転換やセリフを短く」するだけでなく、「音楽的効果をあげやうと企てた」と述べている。ここで言う「音楽的效果」とは、短い場面やセリフを効果的に配列し、均整の取れた劇構成を目指したことを指しているのだと思われる。つまり一つ一つには意味を見出しにくいセリフや場面を、音楽を作曲するようにそれらを組み合わせ作品にしたのである。それは劇作術の基本とも言えるものであるが、『ある敵討』ではその基本を徹底的に追求し、構成の美の抽出を目指したのだと言える。

『ある敵討』は冒頭で紹介した水上瀧太郎の文章に見られる小山内の劇作のあり方を端的に示しているだろう。しかし小山内はこうした戯曲ばかり書いたわけではなかった。「スタイルの爲めの脚本も同時にやつて行きたい」と述べているように、様々な形式の作品を並行して書いたの

である。また、小山内は劇で心理や主題を表現することを否定していない。逆にそうしたものを有効に表現できる媒体であると考えていた。しかし一方で、そうした尺度のみで演劇を評価する風潮に苛立ちを抱いていた。¹⁶ 形式的な側面における価値が軽視されている同時代の風潮に対するアンチテーゼとして、小山内は『ある敵討』を書き、自らを「スタイリスト」だと認めたのだと思われる。

三 表現主義戯曲の影響

『ある敵討』は小山内自身が「表現派の影響を受けた事は無論認めています」¹⁷と述べているように、表現主義の影響を考えることができる。小山内薫は表現主義を積極的に日本に紹介することに努めた演劇人の一人である。演劇誌『劇と評論』において、体系的な表現主義戯曲の紹介を始め、その後開場した築地小劇場では精力的に表現主義戯曲の上演を行った。一九二二年、表現主義の紹介を始めた小山内はまず『劇と評論』誌上でゲオルグ・カイザーの『朝から夜中まで』の筋の紹介を数号に渡って行う。そして、同誌の一九二三年一月号に小山内としては初めての本格的な表現主義戯曲の翻訳としてハーゼンクレーヴァーの『人間』を掲載した。

小山内は『人間』の形式的な特徴を「人間の言ふ詞は大抵唯一語である」、「映画劇的な場面の急速な変化」¹⁸と捉えている。『人間』は五幕で全十九場の作品で、墓場から復活した主人公アレクサンデルの救世主的贖罪行為の各局面を小場面で次々と示し、展開していく作品である。そして、そのセリフは小山内が指摘するように非常に短い。「電報文体」と呼ばれる短いセリフや「主人公の発展の様々な段階を順番に提示する非伝統的な演劇手法」¹⁹は表現主義戯曲に特徴的な手法である。『人間』はその典型であるが、その簡潔さは表現主義戯曲の中でも特に際立っており、一つの場面は短く、また十九場と非常に多場面となっている。

従来の戯曲のあり方からかけ離れた『人間』の劇的形式は、その形式的側面のみから見ると、三年後に書かれる『ある敵討』に共通している。一方、歴史的事件を客観的に捉え簡潔に筋を構成した『ある敵討』と主観の直接的な表現を目指す表現主義の戯曲には大きな隔たりがある。しかし、『ある敵討』に表現主義の影響があると認めた小山内が表現主義を誤って理解したというわけではなかった。小山内は『人間』の形式について次のように述べている。

作者の創作動機が必然的にこの戯曲にこの形式を

取らせたのである。作者は永遠の問題を永遠の詞のみで書かうとしたのである。永遠の詞に「冗漫」が許されない。許されるのは唯「要約」のみである。賭博者は「銀行。」と叫ぶ。職工が「ストライキ。」と言ふ。娼婦が「藤色絹。」と言ふ。裁判官が「死刑。」と言ふ。「金錢。」と言ふ詞、「資本。」と言ふ詞、「奴隸。」と言ふ詞、悉くこれ原始語 Urtum である。憧憬する者が手を広げて、「愛する。」と言ふ。疑ふ者が、「俺は誰だ。」と言ふ。求める者が、「おれはおれを求めてゐるのだ。」と言ふ。万人の罪を負うた者が、「おれは贖罪する。」と言ふ。悉くこれ永遠の詞である。²⁰

小山内は主観的な内面を直接的に示す表現主義の絶叫調のセリフを「永遠の詞」、「原始語」といった言葉に集約して論じている。ただ既成の芸術や社会の規範に反発するための形式の破壊だけだと受け取らず、「永遠の問題」つまり普遍的な問題を表現するのに必然的な形式であると思見なした。さらに小山内は『人間』におけるト書きの役割の重要性に着目し、「この戯曲が行爲の戯曲であつて、言語の戯曲でない。事は、本文を一目見れば誰にも分かることである。『戯曲は行爲なり』といふ定義が若し真なら、この戯曲は実に戯曲の頂点を尽くしたものである」と論じ

ている。言語だけでは成り立たない、上演されて初めて価値を持つ演劇芸術の特質を捉えた作品だとして高く評価している。小山内は表現主義の新奇な形式に興味を持っただけでなく、その芸術的価値を正当に評価していたと言えるだろう。

小山内はこのハーゼンクレーヴァーの『人間』を一九二五年築地小劇場で演出した。この上演には好意的な反響も多かったのだが、久保栄は失敗したと論じている。久保は「この主観の強い芸術流派は、彼の基礎にある写実主義とは、どんな意味にも結びつき憎い」ことを失敗の原因と考え、さらに表現主義的な手法を取り入れた小山内の創作劇『シネマトグラフ』も同じ理由で失敗だと論じている。小山内は『人間』の演出を最後にドイツの表現主義の紹介や演出の仕事に一区切りつけ、遠ざかる。小山内はこれ以降、築地小劇場ではチェーホフやイブセンといった以前のレパートリーの演出を中心に活動する。小山内は表現主義に失敗したために、リアリズムへ戻ったのだろうか。

日本では表現主義の紹介は一九二〇年代前半に集中するのだが、一九二五年あたりからドイツでは既にその潮流は過去のものとなっていたことが日本でも認識され始める。そして一般的には新即物主義と総称されるが、ドイツ

の文芸思潮全体が主観的な方向から客観的な方向への揺れ戻しが始まったことが紹介される。演劇の分野では、表現主義に写実的な描写を取り入れ始めた時期のトララーの代表作『ビンケマン』が紹介され、さらにプレヒトやブロンネンなどの新しい劇作家の作品が紹介された。これらは表現主義の成果を取り入れながらも客観的に社会を分析することにより変革を目指すという政治的要素の強い演劇であった。このような政治的演劇ではビスカートルの演出の影響もあり、表現主義以上に多場面構成が多用された。

トララーの『ビンケマン』は一九二五年五月に築地小劇場で上演が計画されたが、上演禁止となった。ドイツの文芸思潮の紹介は『劇と評論』や築地小劇場の機関紙『築地小劇場』あるいは小山内も同人の一人であった『演劇新潮』などで行われたものであつて、小山内もその変化を十分に理解していただろう。そうしたことを考慮に入れれば、表現主義戯曲の演出には失敗したとしても、小山内の中で表現主義と写実主義が相容れないと単純に考えるのは短絡的である。ドイツ表現主義に直接携わることを止めた小山内は表現主義的な形式を取り入れながら、時代の文芸潮流に即して、客観的に対象を取り上げる劇を書いていくからである。

その最初期のものが一九二六年七月に書いた『ある敵

討』である。『ある敵討』以外にもその直前に書いた『森有礼』翌八月に書いた『シネマトグラフ』、十月に書いた『金玉均』などがその例として挙げられるが、最晩年一九二八年に完成した改作の『国性爺合戦』もその一つであると言える。

ここに挙げた作品は多場面構成という点で共通しているが、それぞれに創作意図は異なる。『森有礼』と『金玉均』は近代の政治家を扱った歴史劇である。『森有礼』は多場面構成で、主人公森有礼の人生の各局面を描いた作品である。形式的には表現主義戯曲に似通っているが、一つ一つの場面の描写は写実的である。小山内は「個人的戯曲と集団的戯曲」という文章で『森有礼』や『金玉均』について論じている。小山内は、『森有礼』には心理が描かれていないという劇評家の批判に対して、「全然そんなことを目的にはしなかつた」と述べている。写実的、客観的描写を用いながらも、自然主義的な心理の描写は取って目的としなかつたとして次のように論じている。

一体、人間の生命は個人にあるのであらうか。集団にあるのであらうか。個人なしに集団はないといふのが自明の真理なら、集団なしに個人はないといふのも亦自明の真理であるまいか。

古い自然主義文化は余りにも深く個人を極めようとして、個人の底をなすものに集団的生活のあるのを忘れた。新しい社会主義的文化の功績は、個人を環境の暴威に任せないで、集団（即ち環境）に冷静なメツセルを下した点にある。

環境は必ずしも運命ではない——ここに新しい科学的文化の出発点がある。私はその出発点から発足して、明治日本に於ける文化（殊に忠君愛国主義）の隠れたる内容の変遷を検討して行かうと言ふのである。⁽²⁸⁾

小山内は、主人公の感情を表現することを止め、社会主義的な社会認識の方法を援用し、個人ではなく環境の客観的な分析を試みた。そうすることで近代日本の国家形成の過程とその問題点を明らかにすることを目指したのである。ここで見られる小山内の理論はピスカートルやブレヒトの叙事的な演劇を髣髴とさせるものである。小山内が彼等を参照した記録は見当らず、また一九二八年に死去する小山内は彼等との直接の影響関係は持っていなかったであろう。小山内は「集団的戯曲」という演劇を独自に目指したと言えるだろう。ただ小山内はこうした演劇を通じて、社会の変革を目指すわけでもなく、不正を告発するわけでもなかった。小山内は左翼的思想を全面的に受入れようと

はせず、革命を目指すことには懐疑的であった。小山内の政治的立場は基本的には中立的なものであったが、様々な立場の中で揺れ動き、また自身の政治的姿勢を明確に示すことはほとんどなかった。そのことにより左翼的演劇とは異なり劇全体を統一する視点を見出せず、また冷静な社会分析は劇的な葛藤を生み出すこともできず、散漫な印象を与える結果となったのだと思われる。

『シネマトグラフ』は『森有礼』や『金玉均』とは全く異なる意図を持った作品である。映画女優をめぐる現代的風俗を描いた全十二場の作品である。この作品では映画の演技や刑事の変装など演技ということが主題となっている。前の場で交わされた会話と全く同じ会話を次の場で俳優が劇中劇のように演じたり、舞台上演じられた場面が、後の場で映画のスクリーンに映し出されたり、あるいは本物の強盗と映画俳優が演じる強盗が交錯したりといったように虚構と現実の入り混じるシアトリカルな主題と構造を持つている。第七場の監房の場では、暗闇の中で男たちが、同じ短いセリフを順に叫びながら音楽に合わせて踊りだすという「叫喚劇」とでもいうような表現主義を直接想起させる場などが挿入されている。以上のような場が連続する『シネマトグラフ』はモダンな都市文化の表層を軽快に描写した喜劇であると言える。しかし、そのメタシアターの

な劇構造は社会や文化に対する批評性を喚起させるものとはなっていない。多層的な劇構造そのものが持つ劇的な遊戯性が主眼目となった作品である。

この『シネマトグラフ』や『ある敵討』は短編というところもあり、習作的戯曲という位置付けをされることが多い。しかし、形式的実験を行ったこの二作品は習作的な短編であることによって、よりラディカルに小山内の演劇的志向を示したものだと言えるだろう。小山内にとってより本格的な演劇の創造であったと思われる「集団的戯曲」の試みは『森有礼』、『金玉均』の二作のみを残し、結局、完成形を見なかったのだろう。それに比べ、『ある敵討』、『シネマトグラフ』は明瞭な批評性は認められないものの、緊密な劇構成を持っており、その劇構成自体が主題となっている以上、劇としての完成度は高いと言える。

四 上演環境と演出の成果

『ある敵討』は『劇と評論』に掲載された約一月後、一九二六年七月に浅草松竹座の井上正夫一座で小山内薫自身の演出で上演された。井上正夫は大地震前後、映画俳優として活動していたが、一九二六年六月に旗挙げした一座で演劇に専念するようになる。そこではリアリズム戯曲、

表現主義的な戯曲、プロレタリア戯曲などを積極的に上演し、井上がそれまでほとんど演じることのなかった歴史物、鬚物にも多く挑戦した。一九二六年には藤森成吉の『磔茂左衛門』、武者小路実篤『或る画室の主』、畑耕一『直助と伊右衛門』、長谷川伸『世に出ぬ豪傑』などを上演する。翌一九二七年二月に真山青果の大作『平将門』を上演する。その年には井上は映画俳優に戻るが、約一年にわたって井上の意欲的な興行が続いた。そうした時期に『ある敵討』も上演された。

井上一座では様々な様式の演劇が同時に行われた。七月に上演された演目は、順に鈴木善太郎作『東京の眠る時』、水木京太作『殉死』、舞踊『鶯娘』、久米正雄作『兎故の闇』、小山内薫作『ある敵討』である。この興行には映画女優柳咲子が特別加入しており、その柳咲子が『鶯娘』を踊っている。それを挟み、水木京太の『殉死』と久米正雄の『兎故の闇』という様式的に対極にあるといってもよい演目が上演された。『殉死』は歌舞伎の様式的な演技・装置・衣装をパロディとして取り入れた風刺喜劇である。一方、『兎故の闇』は久米正雄の典型的な大正期のリアリズム戯曲で、子供に捨てられる父親の苦悩を描いた作品である。そうした様々な作品が並ぶ中に小山内の作も加わった。

装置は繁岡監一、照明は遠山静雄、考証は久保田米斎で、

配役は近藤源太兵衛が井上正夫、北條造酒之助のちに近藤一学が山田巳之助、近藤宇右衛門が大東鬼城、といった顔触れになっている。²⁷この上演の演出台本のようなものは確認できる限り残されていないが、小山内の演出プランのおおよそは窺い知ることができる。

今度特に注意してゐるのは、外に現れたものの、つまり俳優のアクティング等は及ぶ限り内面的に古来からの詞で云へば腹芸で現して行き度いし、同時に舞台装置にしろ照明にしろ、複雑から入った◇単純なもので行き度いと思つてゐます。築地小劇場の仕事の時はどうも僕はチエホフの物のやうにリアリズムな物許りやらされてゐますが将来かう云ふ物も同時にやつて行き度いと思つてゐるんです。で今度は廻り舞台へ四杯の道具を飾つて、ぐる／＼廻して見せるし、幕は途中で一度下す切りといふやうな事もやつて見ます。廻しへ◇道具を三杯飾つたのが僕の知つてゐるレコードですから僕には其点でも相当興味がある訳です。一体に新派出の俳優は旧派の人達と較べて芸風がリアリズムから来てゐるやうですから、必要だからと云つて即座に様式的な演出も無理でせうだから其リアリズムから来てゐる或点非常にこまかい芸風を基

としてそれを段々◇様式化して行つたら屹度面白いし又必要だと思ひます 今度の演出にもそれを考へてゐるんです。²⁸

舞台装置と演技を中心とした演出の基本方針が写実的な方向であつたことが理解できる。舞台装置などは「複雑から入つた単純なもの」とされているが、当時の商業演劇において江戸時代を背景とした作品を上演する場合に必要なとされる写実性は十分に保持されており、それは残されている舞台写真などからも明らかである。²⁹衣装なども写実的なもので、それは同じ興行の中で上演された『殉死』と比べるとはつきりする。『殉死』では井上は白塗に百日鬘という歌舞伎的な様式を用いて謀反人を表現し、銀色の屏風を前にして歌舞伎的演技を行ったとされている。それに比べると、『ある敵討』の演出は簡潔でありながら様式性を誇張するものではなく、写実的である。時代考証を久保田米斎が行つたとされていることから、歴史を忠実に再現しようとした意図も窺える。

舞台装置で特筆すべきは「四杯飾り」である。ある程度の写実性を保持しながら、多場面の構成を可能にしたのが「四杯飾り」である。廻り舞台の両面に装置を据えるのが「二杯飾り」、「三分割させるのが「三杯飾り」である。小山

内も三杯までしか知らないと言っているように、通常は三杯までしか用いられない。そこで通常では見られないほど多場面で、短い時間での舞台転換を必要とする『ある敵討』では「四杯飾り」を試みたのである。しかし、『ある敵討』は全八場の作品で四つの装置だけでは足りず、上演中に全て一度は装置を作り変えなければならぬ。東京朝日新聞は短信欄で繰り返し道具方の苦心を伝えている。

くるくると 松竹座の『ある敵討』八場が一回幕の四十分で済む 道具裏は大変な騒ぎで一同大汗大童の延たらに舞台をまはし「ア、おれの方が眼がまわるくく」(七月十七日)

松竹座『ある敵討』八場がグルくまわしに道具方は延べつにドンくガチくで台詞もろくに聞こえない、ふざけた見物が、「敵討でなくて金打ちか」(二十一日)

松竹座『ある敵討』もグルく回りの八場が四十分で済む それを大道具を一場毎にバラシてまたこしらへる事も甚だ気が永いがさうしないと、余り早くチヨンになり過ぎるは途方もない(二十二日)

ただ舞台を廻しただけでなく、一度幕を下し、全八場が四十分で上演された。また、これらの記事から、廻り舞台が「グルグル」と廻ることの印象が非常に強かったことが伺える。一場あたり五分の小場面がただ連続したというだけでなく、廻り舞台の回転により、場面が高速で展開していくという印象を与えたようである。

一般に場面が多くなると、一つ一つの装置はどうしても汎用性の高い抽象的なものにならざるを得ない。しかし、ここでは廻り舞台を有効に活用することにより写実的な装置を導入することが可能となった。もちろんその欠点もあり、舞台を四分割することにより、一つ一つの場は狭くなってしまう。そのことは三宅周太郎の劇評で「どの場もどの場も、小さな舞台面である」と指摘されているように明らかである。しかし三宅はこの小さな舞台面をその簡潔さゆえに逆に評価している。

演技も写実的であったことが窺える。小山内は新派出身の俳優に合わせた「リアリズム」、あるいは「内面的」、「腹芸」といった言葉を用いて、その方向性を示している。三宅周太郎は「会話をはつきりと同じ調子、同じ間で皆々統一を保つてやつてゐるのも快い」と述べている。さらに座頭である井上に重点を置かない統一のつまりアンサンブルを重視した演技が行われていたことが窺われる。この他に

も多くの劇評があるが、『ある敵討』には俳優評が全く見られない。当時の劇評特に商業演劇に対するものでは、新作であれば、筋を紹介し、戯曲としての価値を評価した後、必ず、主役級の俳優の演技評が入る。例えば、同じ興行で演じられた『東京の眠る時』『殉死』『児故の闇』などはそのように評されている。『ある敵討』に字数が割かれなかったわけではなく、この点でもアンサンブルを重視した演技が効果を発揮していたことがわかる。

つまり、演技・舞台装置などに特に様式性を与えず、写実的方向性を取るにより上演に統一感を持たせたのである。井上一座にあわせてそうした方向を取ったと小山内自身は述べているが、写実的な演出は小山内にとってもなじみの形式であった。そうした手法を応用することで、演技や装置などの様式性を捨象し、舞台転換、人物の登退場、シンブルな筋の展開といった要素に焦点を絞ることができたと言えるだろう。三宅は結論として次のように論じている。

一口に言葉と時間と動作とを最も簡略にした芝居である。私など芝居とは最後はかういふやり方しかないのではないか、とふだん漠然と考へてゐたが、矢張り芝居をつきつめるとこれである。芝居のエッセン

ス、芝居のつきつめたもの、蓋し、それを美術的に形式をと、のへたるものがこれである。自然、一般の人にはどうか知らぬが、われくには実に興味がある。必ずしもこれが最上とは思へぬが、芝居の新形式として得る所がある。この芝居、この演出、この形式、実に小山内氏の風格を見る如く氏好みで面白い。そこにこの演出の成功があるのであらう。

三宅は「芝居のエッセンス」つまり、演劇の本質を突き詰めた作品だとして評価している。二十世紀初頭のモダニストの演劇では、他の絵画や造形美術と同様に、それぞれのメディアの固有性、絵画なら絵画、演劇なら演劇ならではという要素、つまり演劇の本質を純粹に抽出しようとする試みが数多く行われた。小山内のこの劇も大きな意味ではそのような流れの中に位置付けることができる。つまり、ここでは表現主義でもなく、また客観的に社会を分析する演劇でもない、敢えて言うならばフォルマリスト的な演劇として評価された。様々な作品においてそれに最も適した手法を選び分け用いたという点で小山内は「スタイリスト」であったが、演劇の形式を抽出しようとした『ある敵討』は「スタイリスト」としての小山内の劇作を最もよく示した作品だろう。

おわりに

小山内は『ある敵討』について二通りの解説を行っている。一つは一般紙の読売新聞、もう一つは演劇専門誌の『劇と評論』に掲載されている。『劇と評論』では『ある敵討』は一種の剣劇に過ぎない」と述べている。剣劇は当時大流行した大衆的な演劇のジャンルで、小山内は幾分自嘲的にはあるが、自作をそうした文脈の中に入れていた。一方、一般紙の読売新聞では「剣劇」という言葉は一度も使っていない。逆に「表現派」という芸術用語を用い、実際には明治期の歴史書を参考にしているにも係らず、西鶴の名を敢えて出し、それよりも古い史料に拠ったのだと述べている。専門誌で自嘲的に語っている一方で、一般紙では作品の芸術的、学術的価値を殊更に主張している。つまり異なる媒体により、その立場を使い分け、一般に与える自作の印象を操作していたのである。そのように状況に応じて自身の言説を様々に使い分けたという点でも、小山内は「スタイリスト」であったと言えるだろう。

本論では敵討という題材などについて、剣劇や大衆文学などとの関係は論じなかった。しかし、小山内自身が『ある敵討』を剣劇だと認めている。『ある敵討』というモダ

ニストの実験劇を剣劇という大衆的ジャンルの文脈から逆照射することも可能だろう。多場面構成という点では映画や当時流行した益田太郎冠者の喜劇、少女歌劇などのレビューとの関連を考へることもできる。³³ 小山内と大衆的な演劇との関係はほとんど論じられることがないが、その関係を検証することは重要である。多くのモダニストの芸術家がそうであったように、小山内も演劇の形式的実験に際して、映画、剣劇、大衆文学といった大衆的なジャンルを参照し、そこから多く着想を得ていたのではないだろうか。本論では小山内と大衆文化の関係を扱う紙数は残されておらず、その検証は別の機会に譲りたいと思う。

注

引用文中の旧字体はかなを除き適宜改めた。尚、『ある敵討』のテキストは初出である『劇と評論』一九二六年七月号に掲載されているものを参照した。他に『森有礼』（改造社、一九二六年）、『小山内薫戯曲全集』第二巻（春陽堂、一九二七年）、『日本戯曲全集』第四十巻、現代篇第八輯（春陽堂、一九二八）、『小山内薫全集』第三巻（春陽堂、一九二九年）等に掲載されているが、大きな異同はない。

- (1) 小山内薫「編輯者の詞」『劇と評論』一九二六年七月号
- (2) 曾田秀彦「小山内薫と二十世紀演劇」（勉誠出版、一九九九年）などで詳細に論じられている。
- (3) 小山内のことを「スタイリスト」と呼ぶのは、小山内自身、それに田中総一郎、水木京太など小山内が主幹をした雑誌『劇と評論』の同人の中から広まっていたことだと思われる。
- (4) 前掲「編輯者の詞」
- (5) 研究社『新英和大辞典』の各年代版などを参照した。
- (6) 大山功「近代日本戯曲史」第二巻・大正篇、近代日本戯曲史刊行会、一九六九年、五五一頁
- (7) 水上瀧太郎「小山内先生の戯曲」『小山内薫全集』三巻、一九二九年
- (8) 前掲「小山内先生の戯曲」
- (9) 前掲「小山内先生の戯曲」
- (10) 小山内薫談「『或る仇討』とその演出について」読売新聞一九二六年七月十日

(11) 井原西鶴の『武道伝来記』巻七の二「若衆盛は宮城野の萩」の典拠に関しては諸説ある（暉峻康隆、前田金五郎、谷脇理史の論文を参照）。

ただ、「若衆盛は宮城野の萩」の発端に関しては村岡の敵討に酷似している。二人の小姓が喧嘩をし、一方が相手を切り殺す。その場を逃れた小姓は親代わりとなっていた浪人の世話になる。一度はその小姓を見逃してやった元の主人の家来が小姓の搜索を命じられ、その浪人に居所を聞くが、答えないために、浪人を切り殺す。他家に仕えていたその浪人の弟はその家来に対する兄の敵討を決意し、小姓も敵討に参加する、という発端である。

(12) 村岡藩資料館「村岡仇討の記録について」『資料四 村岡仇討ち鳥取での記録 但州村岡敵討鳥取御厄介に成始末』村岡藩資料館、一九九二年。なお、Aは朝倉治彦編『仮名草子集成』第二九巻（東京堂出版、二〇〇一年）、Bは『鳥取県史』第六巻 近世資料（鳥取県、一九七四年）、Cは『資料四 村岡仇討ち鳥取での記録 但州村岡敵討鳥取御厄介に成始末』（村岡藩資料館、一九九二年）をそれぞれ参照した。D Eは村岡の旧家に伝えられた古文書である。

その後も村岡の敵討に関する様々な書物が書かれているが、主要なものでは池波正太郎の小説『興奮』（一九六九年、『仇討群像』所収、文春文庫、一九八〇年）が挙げられる。

(13) 参考としてCの「但州村岡敵討鳥取御厄介に成始末」の同じ箇所を示しておく。村岡藩資料館『資料四 村岡仇討ち鳥取での記録 但州村岡敵討鳥取御厄介に成始末』（一九九二年）を参考

にした。

父返簡に光陰如矢兄宇右衛門十三回忌に当り未会稽の恥を雪ざる事、草の陰なる亡者も嘸恨しく思ふらめ、人生七十古来希なりといへり、我身は七十有余二成、余く命惜しきにあらず、片時も早く汝敵の屋形忍び入、縦勝利を不得とも池田、浅田が宅を枕として討死したると聞くならば最早此世に思ひ残す事なし、此儘に死すならば、定而冥途黄泉の旅に迷ふべし、父が命を案ずるは却而不孝也、凡信を守り大義を怠る、は良侍の恥る所也、程嬰は我子を殺し、幼稚の主の命を助け、豫讓は貌を變じ旧君の恩を報じ、近代直江山城守は一子を殺し、主君上杉の子を世に出す、是皆不易之忠義也、生死不定あれば万一大望を遂げんば、後悔何の益かあらん、汝徒に年月を送る事父が心だにたがへり、最早現在の音信是限也、と書述ける。

- (14) 一箇所だけ例外があり、失敗した敵討のエピソードだけが三幕一場で回想される。

- (15) 前掲「『或る仇討』とその演出について」

- (16) 一九一七年に書いた「『生ける屍』に就いての論議」(旧劇と新劇) 玄文社、一九一九年)などにも既に小山内の苛立ちは見られる。晩年その傾向は映画論を通じてより強くなっていく。

- (17) 前掲「『或る仇討』とその演出について」

- (18) 小山内薫「人間の翻訳に就いて」『劇と評論』一九二三年一月号

- (19) レナート・ベンスン著・小笠原豊樹訳「トラーとカイザー

ドイツ表現主義戯曲」、草思社、一九八六年、十四頁
ベンスンはこの手法を「宿駅」^{シュタツ・オン}の手法と呼び、プレヒトの叙事的演劇の理論にも影響を与えたと論じている。

- (20) 小山内薫「ハアゼンクレエフェルの『人間』の解説」『劇と評論』一九二三年二月号

- (21) 前掲「ハアゼンクレエフェルの『人間』の解説」

- (22) 久保菜「小山内薫」文芸春秋新社、一九四七年、一六八—一七〇頁

- (23) 日本への表現主義の移入の過程については、酒井府「ドイツ表現主義と日本—大正期の動向を中心に」(早稲田大学出版部二〇〇三年)に詳しい。

- (24) 小山内薫「個人的戯曲と集团的戯曲」『劇と評論』一九二七年一月号

- (25) 前掲「個人的戯曲と集团的戯曲」

- (26) 井上正夫は新派俳優として世に出たが、日本映画草創期から映画俳優としても活躍した俳優である。また、新派の枠を超えた新劇的試みにも積極的に挑戦し、後年には「中間演劇」を標榜した「井上演劇道場」を主宰するなど、新劇界にも大きな功績を残した人物として知られている。

小山内と井上は年齢もほぼ同じで古くから交際があった。明治三十年代末、学生時代の小山内が真砂座の伊井蓉峰一座に出入りしていた頃に伊井一座にいた若手俳優が井上である。市川左団次の自由劇場に対抗して井上が興した新時代劇協会では、ホフマンスタイルの『痴人と死』を小山内が演出している。大正中期には国木田独步原作真山青果脚色の『酒中日

記」、山本有三の『生命の冠』など井上の代表的演目の演出を小山内は手がけている。

- (27) 演目、配役などは東京日日新聞一九二六年七月七日及び都新聞一九二六年七月十二日の広告、『演芸画報』一九二六年八月号などを参照した。

- (28) 前掲「『或る仇討』とその演出について」

- (29) 『芝居とキネマ』一九二六年八月号

- (30) 三宅周太郎「松竹座を見て」東京日日新聞一九二六年七月十七日

- (31) 前掲「松竹座を見て」

- (32) 前掲「松竹座を見て」

- (33) 大衆的な演劇のルーツでもある小芝居系の歌舞伎では「幕なし何段返し」といった高速の舞台転換が伝統的に存在していた。また大正末から昭和初期にかけて、その傾向が極端になったことを川村花菱が指摘している。（新派の本領と高速度演出『道頓堀』一九二九年六月号）